



TITLE:

アルトーにおける「演劇と文化」

AUTHOR(S):

坂原, 眞里

CITATION:

坂原, 眞里. アルトーにおける「演劇と文化」. 仏文研究 1989, 20: 113-129

ISSUE DATE:

1989-09-09

URL:

<https://doi.org/10.14989/137749>

RIGHT:

アルトーにおける「演劇と文化」

坂 原 眞 里

序

アントナン・アルトーの演劇論を巡る古典的著作で、アンリ・グイエは、アルトーは演劇によって文化革命を目指した、と書いていた¹⁾。確かに、メキシコ関係のテキストの中で、アルトー自身頻繁にその表現を用いている。また、アルトーの演劇論が多くのエピゴーネンを生んだのは、異義申し立てと変革を求める気運が世界的な広がりを見た、1960-70年代という時代背景においてだった²⁾。さらに、アルトーの生涯には、阿片服用と解毒治療を繰り返した心身状況も相まって、生の営みと切り放せない精神活動を巡る問いと、精神の変革の意志が一層鋭くつきまとっていたことも確かである。そして何よりも、演劇論集『演劇とその分身』が、正に「演劇と文化」と題された序言で始まっている。

しかしそれでもなお、この〈演劇による文化革命〉という、文化による演劇の包摂関係を許す目的論的命題は、ある種の違和感を覚えさせる。アルトーにとっては演劇が第一義的な重要性を持っていたこと、生成のエネルギーを変容の力とする演劇観の本質において、過程そのものが目的であると言ってよいことがその理由である。また一方で、演劇活動を通じてのアルトーにおける文化概念への関心は、1935年に至るまで自明ではなかったという事実がある。それまでのアルトーは、革命という語を〈精神〉について用いていた。

グイエはアルトーの演劇論の発展を『舞台装置の進化』、アルフレッド・ジャリ劇場、『演劇とその分身』の三段階に見ている。1935年は第三段階の中ごろにあたり、残酷劇場の唯一の公演が行われ、アルトーがメキシコ行を決定した年だった。残酷劇場へと収斂して行く演劇観の形成には、バリ島演劇（1931）が啓示的だったと言われる。これら異なる世界との出会いが、アルトーを文化の考察に向かわせたのだろうか。アルトーの演劇観において文化（culture）の語はどのような位置を占めていたのか。

我々はこれまでに、残酷演劇と呼ばれたアルトーにとっての真の演劇の本質が俳優の身体に像を結び、俳優アルトーの現場の生が重なって読み取れること、演劇論のエクリチュールがその演劇の本質を擬態していることを示した³⁾。また、演劇論の変奏とアルトーによるシュルレアリスム

体験の意義に注目した読みによって、シュルレアリスム関係テキストのエクリチュールが、アナロジックに『演劇とその分身』を先取りしていることを示した⁴⁾。本稿では、上述の三つの段階に沿って、時代背景およびアルトーの生の局面との関わりを参照しながら、アルトーの演劇論における文化のトポスを検討する。

I. 『舞台装置の進化』(1923)と演劇の外部

演出を、演劇を無視すべきだ。／あらゆる偉大な劇作家、模範的な劇作家は、演劇の外で考えてきた⁵⁾。

このいかにもアルトーらしい逆説的な言葉で始まる『舞台装置の進化』は、いわゆる時代の前衛と呼ばれる演劇傾向との距離を測りつつ書かれたものである。「作家への隷属、テキストへの服従、何といまわしくも月並みな考えだ！⁶⁾」とコポーを切り、「各作品を、彼らは演劇のために考える。演劇を再演劇化すること。これが彼らの新しい醜惡な叫びだ⁷⁾」とバティを切る。もちろんコポーとバティの背後には、旧態依然のあらゆる演劇活動を始め、フランス内外の先端的演出家たちの仕事も射程に含まれていることは言うまでもない。

1920年パリに出て来たアルトーは、間もなくリュニエ＝ポーの制作座で俳優としてデビューした。さらにジェミエのオーディションを受け、デュランのアトリエ座を勧められ、そこに1921年の秋から1923年4月までとどまる。『舞台装置の進化』は、アルトーがアトリエ座を去り、今度はピトエフ夫妻のもとで俳優としての活動を再開していた1923年10月、『コメディア』誌が企画した同じ表題のアンケートに答えて書いたものである。

この時期のアルトーの演劇状況認識は、演劇史が第一次世界大戦後の見取図として示すものと一致している。つまり、一方にブルヴァールとコメディ＝フランセーズのいわゆるブルジョワ演劇があり、他方に、アルトーもその一員である若者たちの小劇団があった⁸⁾。演劇理論を先導していたのはコポーの考えであり、バティの発言が反響を持ち始めていた。またアルトーは、すでに紹介されていたゴードン・クレイグやアッピアら諸外国の演出家・理論家の考えを知っており、デュランの教えを通じて、ソ連から導入されていたメソッドや日本の俳優の仕事に親しんでもいた⁹⁾。そしてグイエも指摘するように、デュランを中心とする環境において、初期のアルトーの演劇観が形成されて行く。アルトーはデビューと同時に、潜在的演出家・理論家として考え始めていた¹⁰⁾。

興味深いのは、アルトーがアトリエ座の仕事を評価する記述における潜在的なものや非現実と夢、現実と精神世界の関わり、模倣による表現ではない感性の外化の探究などへの関心である¹¹⁾。

のちのアルトールのテキストで様々に変奏を見せて行くこれらのテーマは、アルトールの演劇論のみならず、アルトール個人の心身状態の記述や思考・表現の考察にも密接に関わり、アルトールにおける演劇と生の相互浸透とも言える結びつきを明かす手がかりとなって行くものである。アトリエ座に入った当初「自分のメンタリティにふさわしい場所に来た¹²⁾」と感慨をもらしていたことから、デュラン評価には客観的記述に期待の投影が混在していると見るべきだろう。そして期待は、それほど時を経ることなく、失望に変わる。1923年の初頭にはすでに、「デュランに個人的なアイデアや新しい演劇の理想があるならまだしも、アトリエ座にはヴィュー＝コロンビエ座の遅ればせの猿真似しか見つかりはしないだろう¹³⁾」と断言するに至る。しかも、それに先立つ1922年11月には雑誌掲載記事の下書きで、「それ自体多かれ少なかれゴードン・クレイグやアッピアの模倣であるコポーの方法は退け、[デュラン]独自の方法で作業すべきだ¹⁴⁾」と述べ、デュランに独自性の探求を勧めながら、ヴィュー＝コロンビエ座を率いるコポーその人の方法にもすでに模倣を見ていたのである。

やがて、このようなコンテキストから生まれた『舞台装置の進化』は、時代の先端的演劇理論を切るだけでなく、演劇そのものまで突き放す身ぶりを示す。演劇を「生の中に投げ出し¹⁵⁾」し、「演劇の生を、その完全な自由において、見出し¹⁵⁾」すべきだ、「我々自身のことを忘れ、演劇を忘れる¹⁵⁾」苛酷な作業により、演劇の生成を迎えるべきだ。そのために、「さしあたり、生の実体変化のような戯曲を何よりもまず求めよう¹⁵⁾」とアルトールは言う。ここで「演劇の外¹⁵⁾」とは従って、「演劇の生」、つまりその本質のことに他ならない。すでにある制度や形およびその模倣である演劇に対して、その外部への誘いであるこのテキストに、実際の技術論が乏しいのも不思議ではない。逆に言うなら、ここで槍玉に上げられている他の演劇理論に関しても、その精神ほどには形式や技術面は問題にされていないのだった。

デュランの教えの中から、日本の俳優をモデルとするような訓練の行き届いた俳優、演技の内面化、事業ではなく実験室のような演劇活動についての考えをアルトールが自らのものにして行ったことを、グイエは指摘していた¹⁶⁾。この段階でのアルトールの演劇観における〈文化(culture)〉のトポスを考える上で興味深いのは、この点である。まだデュランに「フランス演劇の習慣と精神を浄化し刷新する¹⁷⁾」企てを認めていたテキストで、アルトールは、デュランの指導で育ちつつある俳優を次のように描いている。

我々の時代に完璧な俳優とはこういうものだろうと思われる、理想的イメージを与える俳優たちであり、あらゆる肉体的精神的可能性の錬磨(culture)を自分自身の内で絶頂にまで押し進めた日本人俳優の典型に近づいている俳優たちである¹⁷⁾。

Ce sont des acteurs donnant comme une image idéale de ce que pourrait être l'acteur

complet à notre époque et se rapprochant du type éternel de l'acteur japonais qui a poussé en lui jusqu'au paroxysme *la culture* de toutes ses possibilités physiques et psychiques.

また、アルトーがデュランに独創性の発揮を求めている先の引用の中にも、〈culture〉が同じ意味で使われていた。

才能に恵まれた者でさえ、現代の俳優が偉大な劇に取り組めるようになるまでには、長い錬磨 (culture), 遅々とした作業が必要だ¹⁸⁾。

Il faut une *longue culture*, un lent travail avant que des acteurs modernes même doués, puissent, s'attaquer aux grands drames.

これらが、アルトーの演劇論展開の第一段階における、〈culture〉の語の数少ない用例である。この段階でアルトーは、演劇が演劇として生成する正にその場として逆説的に演劇の外部を求め、観客と劇作家の精神の間に「肉体の橋¹⁹⁾」をかけるべき俳優の身体に、錬磨〈culture〉を求めている。そのモデルが日本の俳優であることにアルトーはことさら意義を認めてはいない。一種の啓示的出会いとして語られるアルトーのバリ島演劇体験 (1931) に10年近く先立つ1922年、本章で問題にしている時期に、バカンス先のマルセイユでアルトーはカンボジア舞踊を見ていたが、取り立てて感想を残していない。ある社会集団の精神生活の理想の表れという一般的な意味での、さらに言うなら民族や国家の限界を受ける〈文化(culture)〉は、アルトーの演劇論に取り組みを迫るものとして現れてはいない。俳優の身体の〈錬磨(culture)〉が、そのような意味での〈文化(culture)〉との絡みにおいて捕らえられてはいない。アルトーの求めていた演劇の外部は、いわゆる異質な形態を見せる外の文化ではなかった。

II. アルフレッド・ジャリ劇場 (1926-1930) と演劇の今日性

どんなに美しく、どんなに人間的なものであれ、演劇を傑作の博物館のようにみなすのは断固拒否する。我々は演劇のためを思って考えているのだが、今日性という原則に従わないどんな作品も、我々にはいかなる興味も持たない²⁰⁾。

アルトーの演劇論の展開で第二の段階を特徴づけるのが、この今日性への関心である。第一の

段階で、時代の先端を行く演劇理論との距離を測りつつ、潜在的演出家・理論家として考えていたアルトーは、アルフレッド・ジャリ劇場という独自の活動の場を得た時、時代そのものへのコミットを企て始めたのだと言ってよい。与えられた役を演出家の意図という制約の中でいかに生きるかを工夫する俳優から、ロジェ・ヴィトラック、ロベール・アロンと協同とは言え、作品の選択、演出、パンフレットの作成、宣言の起草をほぼ一手に引き受け、しかも俳優として舞台にも立つ立場への変化は、『舞台装置の進化』とアルフレッド・ジャリ劇場関係テキストとの間に見られる、演劇観における強調点の異同や新しい展開と無関係ではないだろう。後者に顕著に認められるのが、作者にもテキストにもいかなる敬意も持たないと言明する²¹⁾、戯曲への服従の一層徹底した拒絶と、演劇が働きかける対象としての観客の意識化である。アルフレッド・ジャリ劇場では、「観客は本物の手術に身をさらしに来るのであり、そこでは観客の精神のみならず、感覚と肉体までも危険にさらされる²²⁾」。また、アルフレッド・ジャリ劇場の有意義な観客として描かれているのは、「精神の苦悩に煩わされ、時代の空気の中にある全ての脅威的なものを感じ取っていて、起ころうとしている様々な変革に参加したいと思っている人々²³⁾」である。『舞台装置の進化』では、テキストへの服従を一笑に付しながら、「生の実体変化のような²⁴⁾」優れたテキストを求めている。観客に関しては、「俳優がしていることは、大して込み入った作業なしにできるだろうと感じられるようであるべきだ²⁵⁾」という以上の記述はなかった。

しかし、はるかに重要なのは、〈生〉という語が第二段階で見せている新たな広がりである。『舞台装置の進化』の中の次の一節を、グイエは、同時代の他の演劇改革者とアルトーを分かち決定的瞬間と評した²⁶⁾。

各作品を、彼らは演劇のために考える。演劇を再演劇化すること。これが彼らの新しい醜悪な叫びだ。演劇は、それを生の中に投げ出すべきなのだ。

それは、劇場で生活を演じるという意味ではない。あたかも、生を真似ることぐらいはできるとでも言うように。必要なのは、演劇の生をその完全な自由において見出すことだ²⁷⁾。

「演劇の生」という表現と、定冠詞により一般的意味を与えられた演劇を投げ出すべき〈生〉の関わりは曖昧に残され、それらの輪郭の定め難い広がりを推測させながら、テキスト全体の脈絡は、作者と演出家の精神の相互交流から実体化して来る戯曲の中の〈生〉を全面に出していた。一方、アルフレッド・ジャリ劇場の段階で浮かび上がって来た〈生〉の輪郭は、観客の、時代を生きる人々の精神的要求としての〈生〉である。

アルフレッド・ジャリ劇場は生をごまかしたり、生を真似たり、飾ったりせず、生を継続し、あらゆる変動に従う一種の魔術的操作になることを目指す。この点でそれは、観客が自

分自身の最も奥深くに隠れているのを感じている、ある精神的な要求に従う²³⁾。

1923年4月にアトリエ座を去り、ピトエフ夫妻やジュヴェの所で舞台に立っている頃、アルトーとジャック・リヴィエールの往復書簡が始まっている（1923年5月）。アルトーは手紙の中で、思考の表現の非能力を引き起こす精神の病、その実体の脆弱さをしきりに訴えるとともに、時代全体がこの脆弱さを病んでいるのだとも明言している²⁸⁾。アルトーが1924年の秋にシュルレアリスム運動に加わったのは、「精神の全的解放の手段²⁹⁾」を求めてのことだった。1924年の春に初めて出演した映画の仕事は主に経済的理由から継続していたのに対し、シュルレアリストとしてのアルトーはほとんど演劇活動から遠ざかっていた。それには、時代と、時代以上に深刻にアルトー自身が冒されていると感じていた精神の病からの治癒をシュルレアリスム精神に期待していたことも原因になっている点について、我々はすでにアルトーのシュルレアリスム体験の考察において検討している⁴⁾。そしてアルフレッド・ジャリ劇場の活動は、この精神の変革へのこだわりを演劇の場に引き継いだものだった。

1927、28年に、4回の上演を行ったアルフレッド・ジャリ劇場の活動に、アルトーとシュルレアリストたちとの一次的和解（第2回上演）や再度の決裂（第3回上演）などのシュルレアリスム時代に尾を引くエピソードも欠けることはなかった。アルフレッド・ジャリ劇場はアルトーにしてみれば、シュルレアリストたちの方こそが裏切った精神革命の演劇の場での展開であった。アルフレッド・ジャリ劇場のテキストの一つに追記された文の中で、「私にとってはいくつもの革命のとらえ方があり、それらの中で共産主義革命是最悪で最も狭いものに思える[……]革命は単なる権力の移行にあるのではない³⁰⁾」とあるのは、除名後2カ月のアルトーのシュルレアリストたちを標的にした言葉であり、シュルレアリストたちと同じ政治選択をしないことが精神革命の諦めを意味するものではないことの言明である。

リヴィエールとの往復書簡、シュルレアリスム運動などを通じ、アルトーが時代精神の危機的状况と、それと平行関係にある演劇の失墜、それらの根底にある生との断絶という時代の病についての認識を深めて行ったことは明らかである。

人間のあらゆる価値の混乱、不在、変質のさ中、あれこれの芸術やあれこれの精神活動の形態の必要性、あるいは価値に関して、我々が落ち込んでいる憂慮すべき不安のさ中で、演劇という概念が恐らく最も打撃を受けている³¹⁾。

一言で言えば、我々はこの[アルフレッド・ジャリ]劇場によって生と分かれるのではなく、再び生と結びつくのだ³²⁾。

アルトーは、バンジャマン・クレミューが1926-27年の演劇傾向を概観するに際して、相変わらずジュヴェ、ピトエフ、デュラン、ジェミエに執着していることに驚いていた³³⁾。第一次世界大戦後、社会構造や既成の諸価値への不信感から芸術家たちがプロレタリアートの側に立とうとする傾向を示し、1920、30年代には様々なアジプロ演劇の活動が見られた³⁴⁾。短い戯曲、寸劇、シュプレヒコールなどを組みあわせる上演形態が一般的だった。アルフレッド・ジャリ劇場の時期にアルトーがアジプロ演劇を意識していたのはその第1回と、第2回の上演形態から明らかである。第1回はアルトーの音楽入り即興劇、ロペール・アロンの寸劇、ヴィトラックの3幕劇から成っていた。第2回はクローデル作『真昼に分かつ』の第3幕のみの上演と、上映禁止命令を受けていたブドフキンの『母』の非公開形式での上映だった。さらに、この時期にはまだ誕生していなかったが、質の高さでも認められることになるジャック・プレヴェールらの『十月グループ』(1932-1936)についてアルトーがのちに語っていることでは、アルフレッド・ジャリ劇場との類縁性が注目を引く。

『十月グループ』では、ブルジョワ風俗および精神の痛烈な批判である笑劇を上演している。ジャック・プレヴェールはシュルレアリスム運動に加わったことがある。そのことは滑稽さを生む彼の手法に見て取れる。死滅する前に毒をまき散らしている世界の恐るべき戯画のまっただ中に突然、夢の生が侵入して来るのだ³⁵⁾。

アルトーは「現実の生と夢の生の間には、行為に移し変えられるある種の精神的結びつき、仕事や出来事の様々な関連があり、それらがジャリ劇場が蘇らせようと考えたあの演劇の実際の姿を非常に正確に構成するのだ³⁶⁾」と書いていた。

以上のことを考え合わせると、この段階のアルトーの演劇観を今日性という原則から考察したグイエが、アルトーとバティの演劇観の類似点を取りだすことに力を入れ、一方でアジプロ演劇との類縁性に触れていないことは、なるほどアルフレッド・ジャリ劇場が目指す今日性は直接的政治要求ではなかったとは言え、奇妙に思える³⁷⁾。

『舞台装置の進化』からアルフレッド・ジャリ劇場の間に、アルトーの視野は、逆説としての演劇の本質である演劇の外部から、現実の演劇の外部へと拡大して行った。今日的演劇の実現を求めるアルトーには、ヨーロッパで唯一フランスだけが時代の変動に対応する演劇を持っていないという反省があった³⁸⁾。アルフレッド・ジャリ劇場は中国演劇、アメリカ黒人演劇、ソ連演劇からの影響を受けたとも述べている。また、『シュルレアリスム革命』誌の「グライ・ラマへの手紙」や「仏教徒への手紙」は³⁹⁾、アルトーの手になるものだったことを思い起こそう。1925年の秋には、ルネ・ゲノンの『東洋と西洋』を読んでもいた⁴⁰⁾。しかし、こうした外部がアルフレッド・ジャリ劇場の上演活動に異文化に焦点を合わせた眼差しとして現れたわけではなかった。「グライ・

ラマへの手紙」がチベットへの関心以上に西洋の慣習への嫌悪を表していたように、アルフレッド・ジャリ劇場における中国その他の演劇への目配りも、「心理的因習⁴¹⁾」の破壊と「ヨーロッパのであろうとなかろうと、どこかに、今ある思想の大半のしきたりの土台に爆弾をおくべきだ⁴²⁾」と言うラディカルさに比べて二義的である。アルフレッド・ジャリ劇場の演出テクニックに見られる異化効果を思わせるずらしの手法も、この点に関わることを見逃すべきではない。

「演劇の生を見出す」ために演劇をその中に「投げ出すべき」〈生〉は、アルフレッド・ジャリ劇場において時代の観客の精神的要求という輪郭を与えられていた。従って、演劇はここで必然的にローカルなものとなる。この章の冒頭の引用には次の文が続いていた。

我々は演劇のために思って考えているのだが、今日性という原則に従わないどんな作品も、我々にはいかなる興味も持たない。出来事という以上に、感覚と気がかりの今日性である。生は今日の感性を通じて作り直される。時と場所の感性だ。ある種の局地的精神に属さないいかなる作品も価値がないと、我々は断固宣言するだろう[……]²⁰⁾。

アルフレッド・ジャリ劇場の演劇の今日性とは、演劇をその中に投げ出すべきある時代ある場所の人々の生と言っていいだろう。それは確かに〈今・ここ〉という演劇の本質的与件にもなっている。だとすると、アルフレッド・ジャリ劇場は、『舞台装置の進化』の段階で求められていた演劇の外部、つまり演劇が演劇として生成するその場であろうとする努力だったと言える。そして、前の段階で〈錬磨 (culture)〉という意味で俳優の身体の側に置かれていた〈culture〉のトポスは、今度は、演劇が手術のように働きかけ作り直そうとする観客の身体の側に類推できるだろう。それは、アルトーの目に病んだ精神活動の表れやその根元と映っているもの——のちのアルトーのテキストからすれば、偽りの〈文化〉——であると同時に、観客の存在全体に課される一種の〈修練 (culture)〉でもあった。

III. 「演劇とその分身」(1931-1937)

アルトーの演劇理論展開における第三段階の成果であり、演劇史のアルトー像を決定しているのが演劇論集『演劇とその分身』である。収められたテキストの執筆時期から、この段階は1931年から1937年に渡るが、その8年はすでに検討した第一・第二段階とは異なり、一様に論じることがをためらわせる重要な転回点を含んでいる。1935年を境にして、アルトーの生活も、演劇活動および思考の動きも大きな変化を示している。残酷演劇構想の失敗として語られることの多い『チェンチー族』の上演とメキシコ行の決定がこの年である。またこの年、フランス共産党による文

化擁護国際作家会議があり、それに不参加の意志を表明したテキストを書いている。本稿で問題にしている文化概念のトポスの点から見て決定的な、アルトーの文化論の端緒となったテキストである。アルフレッド・ジャリ劇場の今日性というパラメーターが、その活動の終息とともにやや中心からずれて、そののちに重要性を帯びて来る残酷劇場構想に平行しての空間の言語としての演劇の主張は、1935年を経て、文化概念との絡みで新たな広がりを獲得して行った。

III-1. 空間の言語と別の文明

アルフレッド・ジャリ劇場の活動を1930年の春に最終的に断念したのち、『演劇の運命』の著者ジャン＝リシャール・ブロックや、インドに関心を抱いていた『ル・グラン・ジュ』誌創刊者の一人ルネ・ドーマルらとの協同を一時的に考えた他は、アルトーはN.R.F.の特にジャン・ポーランの支援を求めつつ、独自の演劇観の実現を目指した。それは、象形文字にたとえられる俳優、働きかける力を持つ言葉などの、演劇言語として認識された記号による、純粋な力と交流する場であり⁴³⁾、「生き生きとした行為⁴⁴⁾」であり、「一個人のみならず、一国民の精神にまでこの上なく神秘的な変質を引き起こす演劇⁴⁵⁾」であらねばならなかった。

この演劇観の特に表現レベルでの記述を明確にさせる引金になったのが、1931年のバリ島演劇だったと考えられる。「バリ島の演劇について」は『演劇とその分身』の中で執筆時期の最も早いテキストとされており、それをモデルとした東洋演劇像は、「東洋演劇と西洋演劇」以外のテキストにも随所に表れ、アルトーが真の演劇と考えるものを語る上で、恰好の比較・参照事項を提供している。1920年代から認められていたアルトーの東洋への関心が、ここに至って演劇論の構造に関わる要素となった。それが現実の東洋演劇という以上にアルトーの期待の東洋演劇であり、演劇記号も、伝統演劇の体系化され往々にして固定してしまいがちなそれではないことは、言うまでもない。

この東洋の他に、アルトーの眼差しを西洋の外の文明に向かわせて行ったものには、時代の演劇状況の認識、残酷劇場実現の悲観的展望、そして、メキシコへの関心などがあった。世界恐慌後のバリの演劇界について、アルトーは、閉鎖する劇場が出る不況の有様を記している⁴⁶⁾。当時接近していたジュヴェに対して、演劇活動も拝金思想に基づく資本主義・ブルジョワ秩序に左右されていると述べ、そんな時代だからこそ大衆を揺さぶる演劇が必要だと説いている⁴⁷⁾。

アルトーは、時代の秩序に起こる変化を予感していた。「思想の面、そして、風俗・感性の面に近く生じるあらゆる変化に調和する⁴⁸⁾」、当時のヨーロッパのどの演劇とも違う演劇を実現しようとしていた⁴⁹⁾。その残酷劇場構想のマニフェストが思った反響を得られず、計画に絶望的になっていた1933年、『演劇とその分身』に収められる「言語についての第四の手紙」で、アルトーは次の

ように書いている。

[……]私のやりたいような演劇が可能であり、時代に受け入れられるためには、一つの別の形の文明が前提となる、と私は言ったのです⁵⁰⁾。

[...] J'ai dit que le théâtre que je voulais faire supposait pour être admis par l'époque, une autre forme de civilisation.

「別の形の文明」であって、現実のいずれかの文明を言っているわけではないことに注目したい。東洋と言うのではない。同じ年に「あなたの国が恋しい⁵¹⁾」と書き送ることになる知人のいるエクアドルや、すでに書き上げていた『メキシコ征服』の舞台を含む南米の文明でもない。「別の形の文明」は、もちろんアルトーの西洋文明批判に根ざしてはいるが、さらにそれは、障害にぶつかった変革の意志にとっての一種のユートピアであり、アルトーの演劇観において、アルフレッド・ジャリ劇場がアジ＝プロ演劇に対して持っていた距離が一層深まったことを示している。アルフレッド・ジャリ劇場における今日性は時事的な事件ではなく、観客の精神の奥底にある不安や気がかりだった。アルフレッド・ジャリ劇場はそれに働きかけ、観客を変えようとしていた。ここで「別の形の文明」を想定する演劇観は、今日性を越えた精神の基盤そのものを変えようとするものに他ならない。この演劇観が、外の文明への関心と言語の問題を強く押し出すことになるのは当然だろう。

アルトーの外の文明への眼差しは、舞台言語としての別の言葉の探求と言い替えてもよかった。「言語についての第二の手紙」のなかで、アルトーは書いている。

この新しい言語の文法は、これから見つけなければなりません。[……]この言語は、従って、広がりをもつ、つまり空間を取り囲み利用することを、そして、利用することによって、それに語らせることを目指すのです⁵²⁾。

「東洋演劇と西洋演劇」にある次の件は、両演劇の対比が何よりも、「この新しい言語の文法」探求の一過程であることを示している。

問題は演劇から言葉を追い出すのではなくて、その使命を変えること、[……]。／ところが、演劇における言葉の使命を変えようとは、言葉を具体的で空間的な意味において使うということである[……]⁵³⁾。

東洋が重要な一つのテーマになったのは、それが外の文明であると同時に、アルトーの演劇論を触発する演劇を持っているという点で、特権的な文明であったからに他ならない。「言語についての第一の手紙」には、日本人俳優の演技の集中も間違えると倒錯になるとの認識があり⁵⁴⁾、また、バリ島演劇の方にアルフレッド・ジャリ劇場の特徴を認めるなど⁵⁵⁾、東洋演劇は模倣すべきモデルと言うより、空間の言葉を論じる手がかりであり素材だった。こうして「別の形の文明」は逆に、空間の言語において浮かび上がることになり、ここでもまた、外が内となる、すでに述べた逆説が繰り返されることになる。

『舞台装置の進化』の段階で、「演劇の外部」という表現で逆説的に演劇の本質を指していたアルトーは、アルフレッド・ジャリ劇場で、演劇の外の現実である観客の精神的要求へと向い、そこから今日性を標榜する活動が生まれた。それが『演劇とその分身』の前段階では、外の文明への関心と、舞台空間の言葉を巡る自立した理論の展開が相互に働き合い、「別の形の文明」というユートピアの根源に読み取れる演劇空間を描かせることになっている。そして、アルトーがこの空間を「形態の継続的創造⁵³⁾」と記しているように、演劇は生成となり、ここで演劇はいわばアルトーの演劇理論において、「生を、その完全な自由において¹⁵⁾」見出しつつあったのだと言ってよいだろう。それは人間の個別性を超え、「行動的な、そして、精神に遡るための外見の破壊から発する一つの力⁵⁶⁾」としての、すでに文明と時代の差異を超えた〈生〉である。ある一つのきっかけで、この〈生〉が文化概念に結びついて行くのは、不思議なことではなかった。

III－２．有機的文化

実際私に関して言うなら、文化の問題は精神と物質の古くからある対立関係を提起し、呼び覚まします。それによって、私は、形を免れる精神の定義付けを試みることができます[……]⁵⁷⁾。

1935年6月末文化擁護国際作家会議に招かれたアルトーは、文化についての考え方の違いを理由に出席を辞退する。断わりの手紙の下書きとして書かれたものの一節である上の引用にも感じ取れるように、この出来事はアルトーに文化概念への関心を引き起こした。それまでに主張していた精神革命を新たに練り直すきっかけになったのである。I、II章で検討したテキストにおいては、〈culture〉の語は、俳優の〈錬磨〉や観客の〈修練〉という以上の肯定的広がりを持った意味においては、アルトーの演劇観に関与して来ず、むしろその概念は、暗黙のという以上に、無意識にアルトーの思考に寄り添っているように思われていた。文化擁護国際作家会議への参加辞退の手紙以降、アルトーのテキストや手紙は直接〈文化 (culture)〉を巡る考察で満たされて行く。

それは特にメキシコに関するものに顕著である。しかし、注意しておいてよいのは、すでに1933年1月に書き上げられ、残酷劇場の資金集めのための朗読会でアルトーが読み上げた『メキシコ征服』のシナリオに、植民地主義の批判はあっても、〈文化〉は論じられていなかったということ、また一方で、メキシコ行の明確な意志は、作家会議への参加辞退ののちに表明されていることである。アルトーは、1935年7月19日、ポーラン宛に次のように書いている。

いつか、あなたの所に伺って、メキシコ旅行の計画を話したことがあったのを覚えていらっしゃるでしょうか——今、私は、それを急いで実現する必要があると感じています[……]⁵⁸⁾。

異文化との出会いが文化の考察を促したと言うより、異なる文化観との衝突が内なる文化観を目覚めさせ、その展開にメキシコを求めさせるとともに、その演劇観における内在性を認識させたかのようなのである。

実際、演劇論集に収められたテキストはほとんど全て、メキシコ出発以前に執筆されており、表題の『演劇とその分身』も、メキシコ行の船が北米の港に寄港した折に、手紙でポーランに書き送られていた。さらに、アルトーは、メキシコで講演あるいは発表した25篇ばかりのテキストのいくつかについては、前もってパリで原稿を準備していたらしい⁵⁹⁾。つまり、演劇論は出来上がっており、メキシコ文化のイメージも膨らんでいた。バリ島演劇との出会いが一種啓示的と言ってよいものだったのに較べて、メキシコ行はアルトーにとって理論の適用という意味を持っていた。その選択も、単にそれがアルトーの思考の中における非西洋の場の一つだからというだけではなかった。それは、新しい価値観を模索する時代が、生まれつつある新しい文化に期待の眼差しを向けていた、1910年の革命以来メスティソの民族主義的文化が開花しつつあった現実のメキシコでもあった。その眼差しを共有していたアルトーの期待は、世界情勢の認識によって強化されたものと思われる。「今日のヨーロッパ文明は破産している。[……]東洋は退廃のまっただ中だ。インドは、死のあとのためにしか価値のない解放の夢に眠り込んでいる。／中国は戦争中。今日の日本人たちは、極東のファシストらしい⁶⁰⁾」とか、「フランスの若者はマルクスの共産党宣言を読み返して、共産主義と呼ばれているものも、マルクスの思想を戯画化しているいい加減なイデオロギーだと気づいている⁶¹⁾」といった件が読める。文化使節としての肩書で、メキシコで発表したテキストである点は考慮しなければならないが、アルトーの思考と行動に影響を及ぼした現実の一部を知る助けにはなるだろう。アルトーは、中国でも日本でもない当時のメキシコを、コルテスによる征服以来地下に潜っていた力の蘇りを予感したという理由から選んだ。そこに、文化概念が浮上してきた自身の演劇観を生かせる場を感じ取っていたからだった。

1935年7月19日付の手紙で、アルトーは、メキシコ行の公的資格を得るためにポーランに助力

を求めながら、演劇が文化を見出す手段を与えてくれることを、メキシコの人々に語りに行きたいと書いている。さらに、文化擁護国際作家会議に触れて、「[……]これらの人々は文化の本質的概念から余りに遠くにいると感じたので、私は彼らの中では場違いだと思ったのです。こんなことを言うのは、私が文化について一つの考えをもっているつもりだからです[……]⁶²⁾」と続けている。

メキシコ行の決意の説明に『チェンチー族』の不評が引合いに出されることが多いが、アルトーの演劇論と時代を考える上でより示唆的なのは、メキシコ行に、シュルレアリスム運動後のアルフレッド・ジャリ劇場にアナロジックな意味を読み取ることだろう。アルフレッド・ジャリ劇場がシュルレアリストたちの政治選択に組しない立場の答えでもあったとすれば、メキシコ行は文化擁護国際作家会議の文化観に対する異見の行動としての意味を持っていたとも言える。シュルレアリストの磁場の及ぶ演劇活動で実践しようとしていた精神の革命が、ここに至って「形を免れる精神⁶⁷⁾」への方向づけを明らかにしたのだった。

こうして浮上して来た文化概念は、一方で、本章第一節で確認した文明と時代の差異を超えた演劇の〈生〉と、他方で、第一および第二章で取り上げた、俳優の〈錬磨 (culture)〉や観客の〈修練 (culture)〉を取り込み、アルトーの演劇観における総合的トポスとなって行く。

「深い所にある文化はいかなる地理も恐れ⁶³⁾」ず、多様な形態の下に文化は一つ⁶⁴⁾、それは「人間の目覚めている有機体における生の精製された流出であり⁶⁵⁾」「人間の存在の完全な、魔術的ときえ言ってもよい変化⁶⁶⁾」のことである。「真に文化を身につけている人 (l'homme vraiment cultivé)⁶⁶⁾」とは、身体と精神を加工する人のことであり、「文化を身につける (Etre cultivé) とは、形を焼くこと、形を焼いて生を獲得することである⁶⁷⁾。」「ある社会や文明の精神生活の理想」や〈調和のとれた全人的育成〉という18世紀以来の文化概念が、むしろはるかに語源である〈土地の耕作〉に近づくことで、逆に絶えざる生成という前進的意味を獲得しているのがわかる⁶⁸⁾。アルトーの演劇観と文化概念、俳優と「真に文化を身につけている人」との、このすでに明らかな平行関係は、次のような件でさらに確認される。

私は器官と連絡している精神に基づく文化を有機的文化と呼ぶ[……]。

この文化には、空間についての一つの観念がある。そして真の文化は、空間の中でしか習得され得ないし、また、演劇が方向づけられているように、それは方向づけられた文化なのである⁶⁹⁾。

J'appelle culture organique une culture basée sur l'esprit en relation avec les organes [...]. / Il y a dans cette culture une idée de l'espace, et que c'est une culture orientée, comme le théâtre est orienté.

[……]演劇とは、空間における芸術である[……]⁷⁰⁾。

[……]、我々の手の届く所に、生を描き出すことを可能にする一つの武器、魔術的器官がある。／並外れた力と汲み尽くせない豊さを持つこの武器、それは演劇である⁷¹⁾。

こうしてアルトーの演劇論は、演劇の実践がそのまま有機的文化の実践である永続的文化革命論として普遍性を獲得するが、それをアルトーは、時代の要求として、自らの存在全体の要求として生き、また、メキシコという場に特に局地的に強い要求ではないかと想像していた。演劇論展開の第三段階の前期からすでに、アルトーは、自説が模倣されることを危惧するようになっていた⁷²⁾。それには、演出家・理論家としての自意識に加えて、正当に評価されていないとの被害者意識もあったことは否定できないが、それ以上に、アルトーの演劇観に共振する時代の空気があったことを示している。メキシコ滞在中はさらに、その地の変革にインディオの役割が小さいことを知り、より奥地への探索を企てる一方で、パリへの便りに『演劇とその分身』の今日性を書き送り、「混乱と、無秩序と、変革の時代に、この本は、現れている多くの問題への答えを含んでいます⁷³⁾」と主張していた。

IV. 結論

強調すべきなのは、行動しつつある文化という観念、我々において、一つの新しい身体の器官、一種の第二の呼吸ともなるあの文化の観念なのである⁷⁴⁾。

アルトーは、1936年11月フランスに帰国。引用は、翌年4月『演劇とその分身』出版のために書き直した序文の一部である。演劇の外が常に内であった演劇の外への旅の答えであり、別の文明というアルトーのユートピアも演劇の本質の似姿であることを証す「演劇と文化」が、これ以後アルトーの演劇論を開くことになる。文化概念が、時代と演劇の現実の移り変わりを生きたアルトーの演劇観に現れた時期は遅かったが、初期から潜在していたことは本稿で見てきた。その相互関係は、文化革命のための演劇という命題を、文化革命のための演劇のための文化と書き直させるほどのものである。例えば、バリ島演劇にアルトーの求めた演劇を採すなら、それがアルトーの言う文化革命に役立っているかというだけではなく、その演劇にアルトーの言う文化は実現しているかどうかと問わねばならないだろう。そして、それは絶えざる作業でなければならない。アルトー自身の苦悩が増幅していた時代精神の問題との取り組みが、かえって時代と場所と

を超える取り組みとしての演劇—文化論を生み出したのだった。それには、アルトー自身の取り組みの苛酷さが刻まれている。

それは、次々に破壊して行く形の絶えざる運動の中でまっすぐに身を保つのを学ぶことだ⁶⁷⁾。

そののち、存在自体が演劇だと言われるようになるアルトーの言葉である。

註

アルトーからの引用は、Antonin Artaud, *Œuvres Complètes* (以下 OC と略す), Gallimard, OC I *(1976), OC I ** (1976), OC II (1961 et 1980), OC III (1978), OC IV (1978), OC V (1964 et 1979), OC VIII (1971 et 1980).

本文中の引用は日本語訳を用いることにし、必要と思われる場合は原文を付記した。日本語訳については、翻訳のあるものは参考にさせていただき、そのまま使わせていただいたものもあるが、原則として拙訳である。引用中、原文がイタリックの箇所はルビで、改行箇所は／で示した。[]内の補足、および下線は全て筆者による。また、本文中注意を引く語・表現は、< >に入れている。註の手紙の日付で[]に入っているものは、全集編者の推定による。

- 1) Henri Gouhier, *Antonin Artaud et l'Essence du Théâtre*, J. Vrin, 1974, p. 200
- 2) 1972年6月29日－7月9日に、フィリップ・ソレルスらがスリジー＝ラ＝サルで行ったアルトーとバタイユについてのシンポジウムは、『文化革命に向けて』と題されていた。中でアンリックの発表は、アルトーを強引に中国の文化大革命に引き寄せるものだった。Jacques Henric, *«Artaud travaillé par la Chine»*, in *Artaud*, U.G.E.(10/18), 1973, pp. 215-244
- 3) 坂原眞里「アルトーの残酷演劇と分身について」『仏文研究』XVI号, 1986, pp. 13-28
- 4) 坂原眞里「アルトー：シュルレアリスム体験から残酷演劇へ」『仏文研究』XIX号, 1988, pp. 105-120
- 5) OC II, p. 9(«L'Evolution du Décor»)
- 6) *Ibid.*
- 7) *Ibid.*, p. 10
- 8) *Ibid.*, pp. 138-140(«Le Théâtre de l'Atelier»)
- 9) *Ibid.*, p. 138, p. 251(«Carmosine à l'Atelier»), OC III, p. 94 (Lettre à Max Jacob [1921年10月頃]) など。
- 10) *Op.cit.*, pp.36-37
- 11) OC II, p. 135(«L'Atelier de Charles Dullin»), p. 136(«Racine et la Préhistoire»), p. 138(«Le Théâtre de l'Atelier»), p. 142(«Six Personnages en quête d'Auteur à la Comédie des Champs-Élysées»)
- 12) OC III, p. 96 (Lettre à Mademoiselle Yvonne Gilles [1921年10月頃])
- 13) OC II, pp. 104-105 (Lettre à Madame Toulouse[1923年1月24日頃])
- 14) OC II, p. 251(«Carmosine à l'Atelier») 掲載原稿にこの件はない。
- 15) *Ibid.*, pp. 9-12(«L'Evolution du Décor»)

- 16) *Op.cit.*, pp. 36-37
- 17) *OC II*, p. 134(《L'Atelier de Charles Dullin》)
- 18) *OC II*, p. 251(《Carmosine à l'Atelier》)
- 19) *Ibid.*, p. 11(《L'Evolution du Décor》)
- 20) *Ibid.*, p. 35(《Le Théâtre Alfred Jarry》)
- 21) *Ibid.*, p. 29(《Théâtre Alfred Jarry—— Saison 1928》)
- 22) *Ibid.*, p. 19(《Théâtre Alfred Jarry, Première Année. —— Saison 1926-1927》)
- 23) *Ibid.*, p. 27(《Théâtre Alfred Jarry, Saison 1928》)
- 24) *Ibid.*, p. 10
- 25) *Ibid.*, p. 12
- 26) *Op.cit.*, p. 46
- 27) *OC II*, p. 10
- 28) *OC I **, p. 41(《Correspondance avec Jacques Rivière》)
- 29) *OC I ***, p. 29(《Déclaration du 27 janvier 1925》)
- 30) *OC II*, pp. 24-25(《Manifeste pour un Théâtre avorté》)
- 31) *Ibid.*, p. 15(《Le Théâtre Alfred Jarry》)
- 32) *Ibid.*, p. 18(《Théâtre Alfred Jarry, Première Année, —— Saison 1926-1927》)
- 33) *OC III*, pp. 123-124 (Lettre à Jean Paulhan, 1927年7月2日)
- 34) 相磯佳正「両大戦間フランスの政治的演劇」『希望と幻滅の軌跡——反ファシズム文化運動』中央大学出版部(研究叢書2)1987, pp.29-49
- 35) *OC VIII*, p. 206(《Le Théâtre français cherche un mythe》)
- 36) *OC II*, p. 30(《Le Songe de Strindberg》)
- 37) *Op. cit.*, pp. 61-71
- 38) *OC III*, p. 170 (Lettre à Roger Vitrac, 1930年1月23日)
- 39) *OC I ***, pp. 42-44(《Adresse au Dalaï-Lama》, 《Lettres aux Ecoles du Bouddha》)
- 40) *Ibid.*, p. 125 (Lettre au docteur et à Madame Toulouse[1925年9月])
- 41) *OC II*, p. 39(《Le Théâtre Alfred Jarry en 1930》)
- 42) *Ibid.*, p. 25(《Manifeste pour un Théâtre avorté》)
- 43) *OC IV*, p. 79(《En finir avec les Chefs-d'œuvre》)
- 44) *Ibid.*, p. 197(《Lettres sur le Langage, Troisième Lettre》)
- 45) *Ibid.*, p. 25(《Le Théâtre et la Peste》)
- 46) *OC III*, p. 214 (Lettre à René Daumal——Projet de Lettre, 1931年7月14日)
- 47) *Ibid.*, pp. 246-247 (Lettre à Louis Jouvét, 1932年1月5日)
- 48) *OC V*, p. 82 (Lettre à Gaston Gallimard, 1932年7月[9日])
- 49) *Ibid.*, p. 77 (Lettre à Monsieur van Caulaert, 1932年7月[6日])
- 50) *OC IV*, p. 113(《Lettres sur le Langage——Quatrième Lettre》)
- 51) *OC V*, p. 157 (Lettre à Alfredo Gangotena, 1933年9月4日)
- 52) *OC IV*, pp. 106-107(《Lettres sur le Langage——Deuxième Lettre》)
- 53) *Ibid.*, p. 70(《Théâtre oriental et Théâtre occidental》)
- 54) *Ibid.*, p. 102(《Lettres sur le Langage——Première Lettre》)
- 55) *Ibid.*, p. 54(《Sur le Théâtre balinaï》)
- 56) *Ibid.*, p. 68(《Théâtre oriental et Théâtre occidental》)
- 57) *OC VIII*, p. 281(《Au Congrès international des Ecrivains pour la Défense de la Culture——

Projet de Lettre))

- 58) *Ibid.*, p. 285 (Lettre à Jean Paulhan, 1935 年 7 月 19 日)
- 59) ここに引用するメキシコ関係のテキストは、《Surréalisme et Révolution》, 《L'Homme contre le Destin》, 《Le Théâtre et les Dieux》を除き、すべてスペイン語で発表されたものからの翻訳である。
『演劇とその分身』の序言は、メキシコから帰国後に書かれた可能性がある。
- 60) *OC VIII*, p. 210(《Ce que je suis venu faire au Mexique》)
- 61) *Ibid.*, p. 152(《L'Homme contre le Destin》)
- 62) *Ibid.*, p. 286 (Lettre à Jean Paulhan, 1935 年 7 月 19 日)
- 63) *Ibid.*, p. 150(《Surréalisme et Révolution》)
- 64) *Ibid.*, p. 159(《L'Homme contre le Destin》)
- 65) *Ibid.*, p. 225(《Secrets éternels de la Culture》)
- 66) *Ibid.*, p. 190(《Bases universelles de la Culture》)
- 67) *Ibid.*, p. 165(《Le Théâtre et les Dieux》)
- 68) *Eric de Dampierre*, 《“Culture” et “Civilisation”》, in *Eléments de Sociologie—Textes*, Armand Collin (Collection U), 1978, pp. 9-22
- 69) *OC VIII*, p. 164(《Le Théâtre et les Dieux》)
- 70) *Ibid.*, p. 194(《Premier contact avec la Révolution mexicaine》)
- 71) *Ibid.*, pp. 222-223(《La Fausse Supériorité des Elites》)
- 72) *OC V*, p. 120 (Lettre à André Rolland de Renéville, 1932 年 9 月 23 日), p. 141 (Lettre à André Rolland de Renéville, 1933 年 2 月 23 日), p. 159 (Lettre à Jean Paulhan, [1933 年 9 月]), pp. 171–172 (Lettre à Jean Paulhan, 1934 年 3 月 19 日) など。
- 73) *Ibid.*, p. 209 (Lettre à Jean Paulhan, 1936 年 10 月 7 日)
- 74) *OC IV*, p. 10(《Le Théâtre et la Culture》)